

Javier Girón y Javier Ortega

LUIGI CANINA (1795 -1856)

Caballero del Dibujo



Luigi Canina en 1856

Ante la imagen de su rostro, tomada al parecer en el mismo año de su muerte, y dejándonos llevar momentáneamente por los resbaladizos perfiles de las lecturas fisiognómicas, reparemos tan sólo en dos aspectos del mismo. El primero y tal vez más evidente, la robustez y tosquedad de sus facciones, acentuadas por las huellas del tiempo, entre las cuales parecen entremezclarse una clara voluntad y tenacidad con un adusto gesto de desencanto teñido de un matiz de ironía. El segundo, relacionado con el anterior aunque menos concreto, se centra en su mirada; paradójica o complementariamente profunda y ausente, tal vez esa intangible condición pudiera corresponder a la contemplación retrospectiva de su trayectoria vital.

Independientemente de estas interpretaciones, Canina fue ante todo un arquitecto que desarrolló su labor en un contexto histórico preciso. En principio, de un arquitecto interesa ante todo su labor de proyecto, concretada en mayor o menor medida en una serie de obras realizadas. Desde el Renacimiento a nuestros días, tanto la labor de proyecto como la de ejecución del mismo se ha canalizado preferentemente a través del dibujo; dentro de estas mismas referencias temporales, ha sido también el dibujo el medio habitual de formación del arquitecto, así como un privilegiado instrumento de conocimiento e investigación sobre la propia arquitectura. Pues bien, desde esta serie de afirmaciones encadenadas, el «título» que otorgamos a Luigi Canina pretende evidenciar ante todo que su principal «obra» es la dibujada, y no tanto en relación con sus proyectos, podríamos decir, convencionales, sino en las otras facetas del dibujo como instrumento de conocimiento e investigación sobre la propia arquitectura.

Conocido su rostro y evidenciada nuestra interpretación básica sobre el personaje, tratemos de establecer a continuación lo que consideramos imprescindible para comprender mínimamente la obra a la que este escrito pretende servir de introducción.

En términos sintéticos se puede afirmar que la vida de Canina transcurre en la primera mitad del siglo XIX, y que su actividad arquitectónica se desarrolla fundamentalmente en la ciudad de Roma. Estos datos relativos a su época y ámbito de trabajo nos permiten establecer unas referencias básicas en las que poder encuadrar las diversas facetas del personaje que nos ocupa. Desde una visión más general en el espacio y en el tiempo, y atendiendo a una serie de arquitectos o figuras en las que coincida una cierta y doble actividad de proyecto e investigación arquitectónica en la que el dibujo adquiriera un relevante protagonismo, podríamos englobar a Luigi Canina en un bloque generacional al que cabría adjuntar otros dos previos, con períodos algo dilatados en torno a los treinta años de diferencia.

Se podría definir así un primer grupo de «abuelos lejanos» de origen británico y francés como Robert Wood (c. 1717-1771), Nicholas Revett (1720-1804), Robert Adam (1728-1792) y Julien David Leroy (1728-1803), acompañados, en lo que aquí concierne, por el pintor James Stuart (1713-1788) y el peculiar estudioso Seroux D'Agincourt (1730-1814); como referencia ineludible en la ciudad de Roma, habría que adjuntar a este grupo la potente presencia del veneciano Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) y la de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). Siguiendo con este juego de encuadres básicos, que no pretenden sino situar en un cierto contexto la actividad de Canina, podríamos esbozar un segundo bloque generacional que, por edades relativas, podrían adjetivarse como «padres algo más próximos»; de nuevo aparece una cierta predominancia francesa en las figuras de Jean Nicholas Durand (1760-1834), Pierre François Leonard Fontaine (1762-1853) y Charles Percier (1764-1838), integrando también la figura algo más lejana en el espacio de Aloys Hirt (1759-1837) y la mucho más próxima e intensa en relación con Canina como lo fue la del arquitecto romano Giuseppe Valadier (1762-1839).

Nacido así en el centro de la última década del siglo XVIII, Canina pertenece a un arco generacional en el que podríamos referir a su amigo Charles Robert Cockerell (1788-1863), Pierre Martin Gauthier (1790-1855), Jacques Ignace Hittorf (1792-1867), Jean Baptiste Cicéron Lesueur (1794-1883), T.L. Donaldson (1795-1885), Félix Duban (1797-1870) y, por delimitar aproximadamente esta década, Henry Labrousse (1801-1875). Mención especial merece su casi estricta coetaneidad con Paul Marie Letarouilly (1795-1855), arquitecto que, en cierto paralelismo vocacional con Canina, dedicó casi por entero su vida al dibujo de la arquitectura.

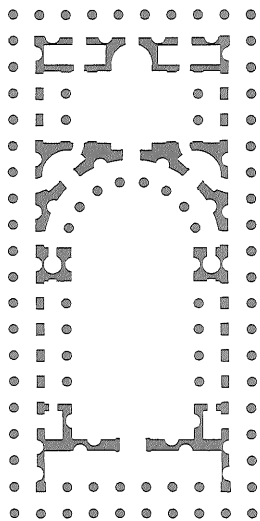
Antes de entrar en las razones precisas de estas referencias personales y en los posibles matices y opiniones sobre sus aportaciones culturales, atendamos ahora a algunos datos concretos sobre nuestro personaje, esbozando los rasgos básicos de su biografía que nos permitan comprender y valorar la importancia de su obra.

Luigi Canina nace el 24 de octubre de 1795 en el pequeño lugar de Casale Monferrato, situado en la cabecera del Po a unos 70 Km. al este de Turín, siendo el quinto hijo del matrimonio formado por Giacomo Camillo y Magdalena Robusti. Sus primeros pasos formativos se producen en el colegio de Agustinos de Valenza donde, al parecer, se empiezan a despertar sus capacidades e intereses artísticos. En 1810, a la temprana edad de 15 años, parece comenzar su formación arquitectónica en Turín, formación que se ve interrumpida, entre 1812 y 1814, por el servicio militar en la fortaleza de la ciudad de Alessandria, situada a unos 20 Km. al sur de su lugar de nacimiento. Desde este año hasta 1818 su educación arquitectónica se desarrolla con las referencias de Ferdinando Bonsignore (1767-1843) y su asistente Giuseppe Talucchi (1782-1863) quien, más próximo a su edad, le ayuda y apoya para la obtención de una beca en Roma, procurada por la corte de Turín. Al parecer, el tema de proyecto desarrollado por Canina para la obtención de este premio versaba sobre una nueva Catedral para Turín.

En enero del año 1818 nos encontramos así con un joven Canina de 23 años de edad recién llegado a la intensa ciudad de Roma, donde residió en la Vía Gregoriana, cerca de Trinità dei Monti. Han transcurrido cuatro años desde que las

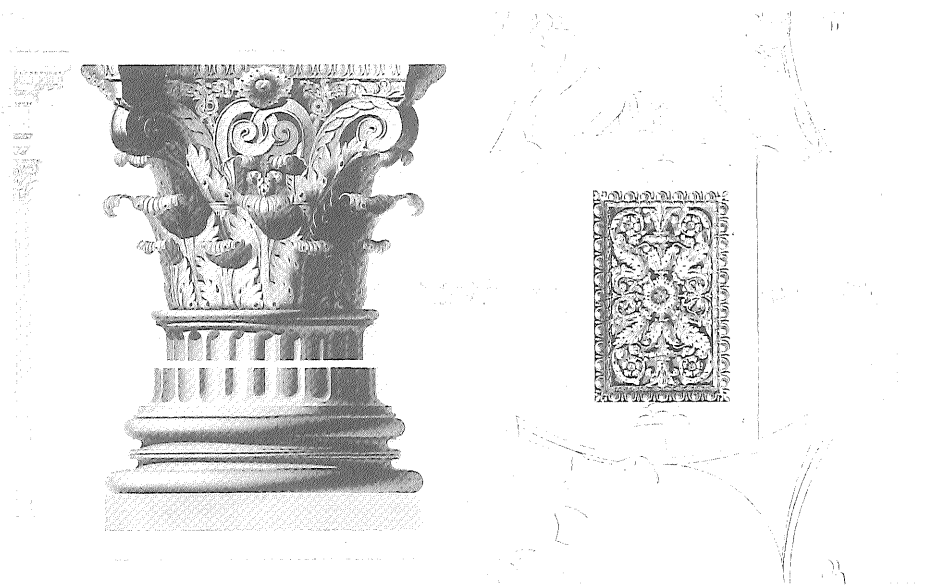
Perfiles biográficos de juventud

autoridades napoleónicas salieron de la ciudad. Tras un período de cierta confusión entre en los últimos años del papado de Pío VI (1775-1798), la precaria República Romana y el accidentado mandato de Pío VII (1800-1823), Roma recibe una nueva categoría de «ciudad libre e imperial», eso sí, segunda del Imperio. En lo que aquí concierne, desde 1809 se inician una serie de comisiones que se plantean actuar sobre la ciudad y los edificios antiguos, iniciándose un conjunto de estrategias e intenciones que suponen una referencia ineludible en la historia sobre la intervención en la ciudad histórica. En 1811 las diversas comisiones hasta entonces creadas se unifican bajo la dirección política de Camilo Tournon en la «Comissione degli Abellimenti», en la cual se encontraban entre otros el Comisario de Antigüedades y Presidente del Museo Capitolino Carlo Fea (1753-1836), el escultor Antonio Canova (1757-1822) y los arquitectos Giuseppe Valadier, Giuseppe Camporese (1763-1822) y Raffaele Stern (1774-1820). Las ambiciosas empresas programáticas tan sólo se concretan en una serie de pequeñas intervenciones que se irán desarrollando y modificando a lo largo del siglo en una compleja historia que aquí no procede sino anunciar. En concreto, y por citar tan sólo dos temas, baste señalar el proyecto de intervención sobre la Piazza del Pópolo y el conjunto de los Foros; en ellos se inician unas dinámicas de largo desarrollo que trascenderán muy diversos momentos políticos. Aparte de ilustrar



Pianta della chiesa composta coll'ordine tirato dagli avanzi del Tempio ora creduto di Castore e Polluce. L. Canina, 1818.

Studj dell'ordine del Tempo ora creduto di Castore e Polluce. L. Canina, 1818.

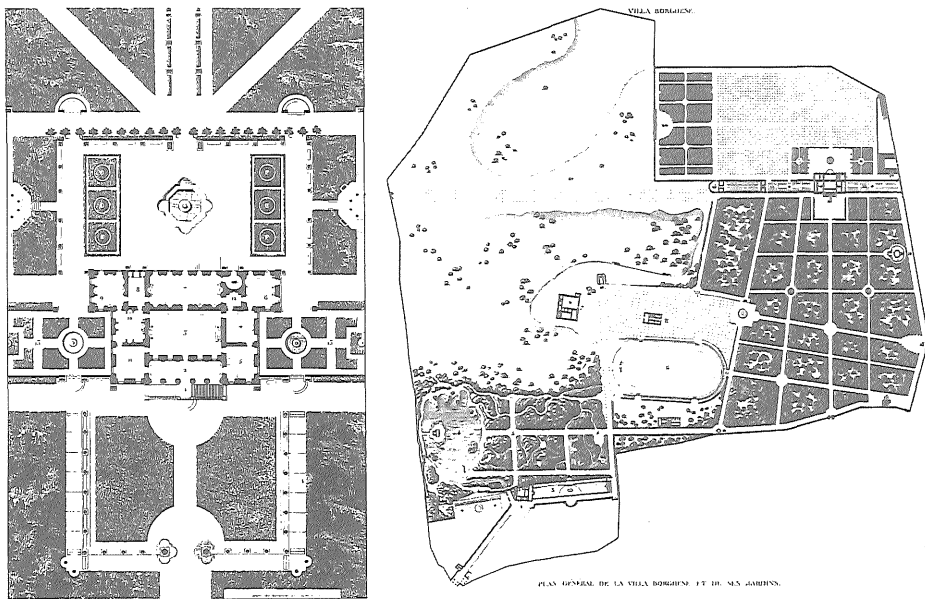


lo dicho a modo de ejemplo, la razón de aislar ambos temas es que en ellos, como veremos a continuación, se desarrollarían una parte importante de las actividades de nuestro personaje.

Entre 1818 y 1822 Canina disfruta de su pensionado en la ciudad, desarrollando una serie de actividades y relaciones no del todo conocidas, aunque muy centradas en el dibujo. En concreto, ha sido recientemente identificado su primer envío de pensionado realizado en 1818 y titulado *Idea di una Chiesa composta coll'ordine tirato dagli avanzi del Tempio ora creduto di Castore e Polluce*. En los permisos adjuntos al expediente figuran las autorizaciones firmadas entre otros por Canova y Valadier. Según Donaldson, parece que trabaja también para Mariano Vasi (1744-1820) en la producción de las ilustraciones de su *Itinerario* donde posiblemente conoció al arquitecto y estudioso Antonio Nibby (1792-1839), quien siguió editando y actualizando la obra tras la muerte de Vasi. Durante estos mismos años produjo también una serie de 16 dibujos que respondían al título general *L'Anfiteatro Flavio, descritto, misurato e restaurato*. Este trabajo debió constituir uno de los hitos básicos de su carrera; por un lado sirvió para establecer unas relaciones directas con Valadier, quién a la sazón intervenía en el edificio, sirviendo a su vez para presentarse en la Academia de San Lucca, institución en la que entrega el trabajo el 15 de septiembre de 1822.

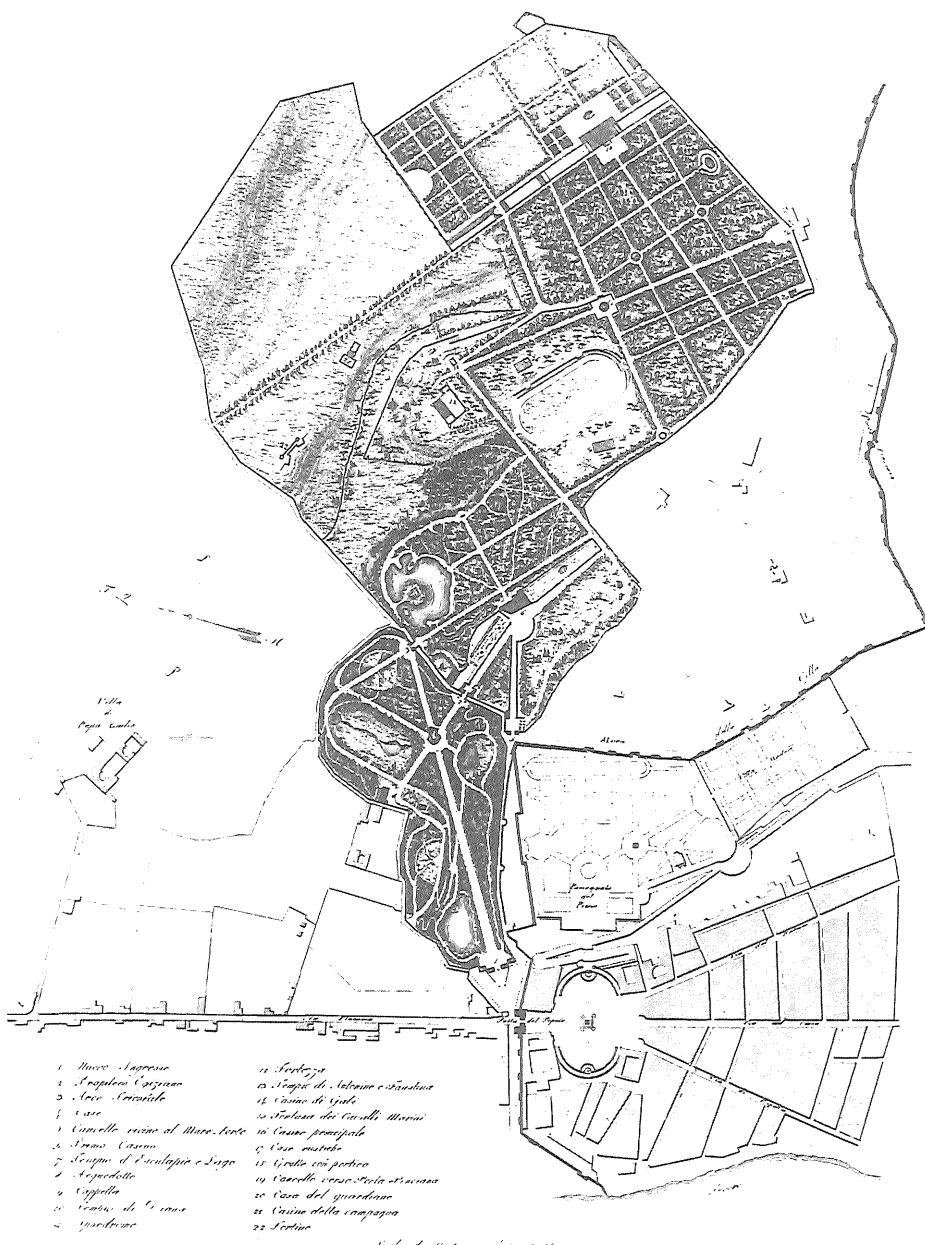
La encrucijada de 1827:
Arquitectura, Arqueología,
Historia

El lustro que transcurre entre 1822 y 1827 es, en nuestra opinión, una época clave en la vida de Luigi Canina. En este tiempo se va a concretar su principal obra arquitectónica, al mismo tiempo que se va a iniciar su intenso proyecto gráfico y editorial.

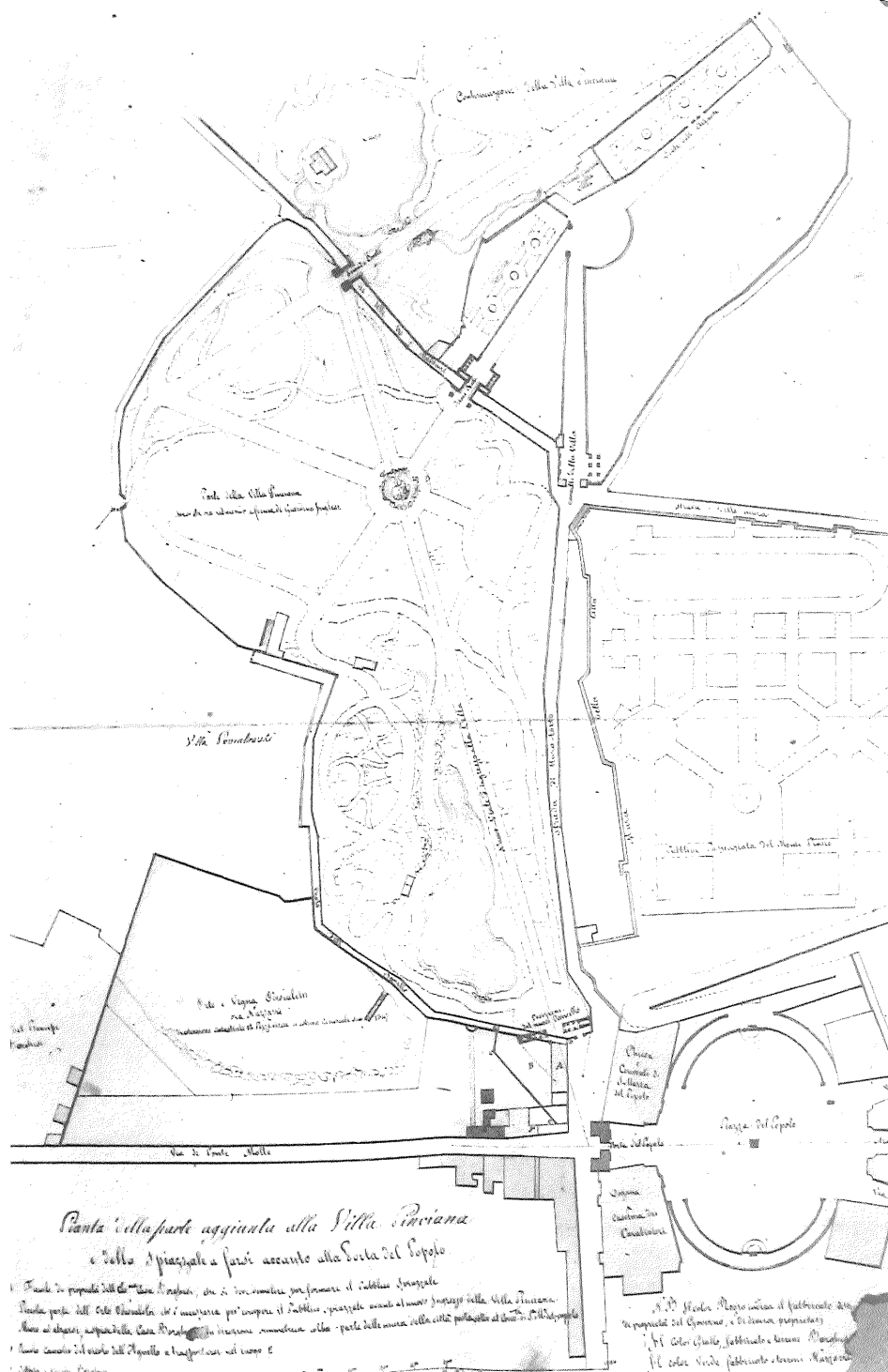


Planta del casino y del conjunto de Villa Borghese, según Percier y Fontaine en *Palais, maisons et autres edifices modernes dessinés a Rome*, 1796.

En relación con su actividad profesional como arquitecto en ejercicio, parece que a partir de 1822 o tal vez antes, empieza su relación con la familia Borghese a través de los contactos y la protección de Evasio Gozzani, relaciones que se traducirán en el nombramiento de arquitecto de la familia en 1825, susti-



Planta del Conjunto de Villa Borghese, según L. Canina en *Le nuove fabbriche di Villa Borghese*, 1828.



Planta de la ampliación de Villa Borghese, atribuida a L. Canina.

tuyendo a Antonio y Marco Asprucci. Su proyecto clave en esta época se centra en la intervención sobre la gran propiedad de la familia, la Villa Borghese de Roma, situada al este de la antes citada Piazza del Popolo. Al socaire de la actividad en el entorno, la gran posesión se verá notablemente ampliada por un lote de terrenos situados entre la antigua propiedad y la puerta de la ciudad, produciéndose una nueva entrada o acceso desde la vía Flaminia. Para ilustrar esta intervención, nada mejor que acudir a los dibujos de Percier y Fontaine de su obra *Palais, maisons et autres edifices modernes dessinés a Rome*, publicada en París en 1798, en los que podemos contemplar la planta del edificio principal y el conjunto del jardín antes de las intervenciones de estos años. Frente a este estado inicial, la intervención queda evidenciada ante la contemplación de los dibujos posteriormente producidos y editados por el propio Canina en 1828 en su obra *Le nuove fabbriche di Villa Borghese denominata Pinciana*.

Como se puede deducir de la visión comparada, los nuevos terrenos añadidos al oeste de la posesión suponen ante todo un cambio importante en el sistema de accesos desde esta zona de la ciudad, hasta el punto de que el débil acceso secundario anterior, mantenido no obstante tras las intervenciones, se transformará en la entrada más potente y emblemática de la Villa. Una característica peculiar de esta adición consiste en que la calle que limitaba la propiedad por este lado, vía delle Tre Madonne, debía seguir manteniendo su condición de vía

pública, por lo que la única posibilidad de conexión física de la antigua propiedad con los nuevos terrenos tuvo que establecerse a través de dos puentes o vías elevadas sobre la calle.

A este tema general, concretado como proyecto hacia 1825, responde Canina con un híbrido trazado longitudinal y radial que, entremezclado con una serie de trazados pintorescos menores, le sirve para encadenar tres piezas fundamentales: la gran entrada al sur y los dos puentes antes citados. Son éstos los que se construyen en primer lugar, entre 1825 y 1827, quedando para el final el gran acceso externo realizado entre 1827 y 1829. Sin duda como fruto de su época y de la convicción interna del propio arquitecto, no deja de resultar curiosa la elección que podríamos denominar estilística: uno de los puentes es egipcio, otro romano y la gran entrada o propileo es griega. En el primero, obeliscos, pilonos y columnatas lotiformes tratan de dotar de empaque al escueto puente; en el segundo esta misión se confía a un aparatoso arco de triunfo coronado por temas escultóricos y no muy afortunados relieves, trasunto de temas existentes en el Arco de Tito. Finalmente dos frontis «in antis» con el orden jónico del templo de Sunion, adosados en escuadra a dos puestos de guardia y flanqueados en el exterior por sendas columnas rematadas con águilas, constituyen la respuesta final a la gran entrada de vía Flaminia.

No deja de resultar algo literario que por estos mismos años, hacia 1827, es cuando Canina parece concebir la obra que nos ocupa: *L'Architettura Antica descritta e dimostrata coi monumenti*, editada por entregas en un dilatado período entre 1834 y 1844. Extraído de una de las diversas ediciones posteriores, su grabado programático no deja de resultar curioso en relación con lo hasta aquí visto [fig. 9]. En una cierta simetría con el pórtico de vía Flaminia, la arquitectura griega, representada por la Acrópolis, aparece ahora al fondo, flanqueada a la derecha por la colina del Campidoglio como emblema de la arquitectura romana, y a la izquierda por una composición rotulada como Menfis en la que, a salvo de las pirámides, casi podemos reconocer el puente egipcio de Villa Borghese.

Podríamos interpretar así una encrucijada en la vida de nuestro personaje en la que los perfiles de la historia y el imaginario asociado al proyecto se entremezclan en un magma difícil de deslindar. Evidentemente no sería esta situación privativa de Canina, sino que pertenecería a ese dilatado período histórico del que él formaba parte. De cualquier modo, parece que a partir de este momento el devenir de las «obras» de nuestro autor supondrá el declinar de las traducidas a la materialidad física de la arquitectura, derivando su principal quehacer a la arquitectura dibujada. Y esto último lo hará tanto en lo que se refiere al conocimiento e investigación sobre la historia de la arquitectura, como en diversos proyectos más o menos ambiciosos que, en general, no trascenderían su propia materialidad gráfica. En relación con su faceta como proyectista, no sería este el lugar apropiado para detenernos en el análisis crítico de su arquitectura, aunque una mera referencia comparativa con su compañero de generación Henry Labrouste, antes mencionado, bastaría para diferenciar aquellas actitudes que entroncarían con la futura historiografía «moderna» de las que, como la de Canina, quedarían almacenadas en los polvorientos anaqueles de la historia.

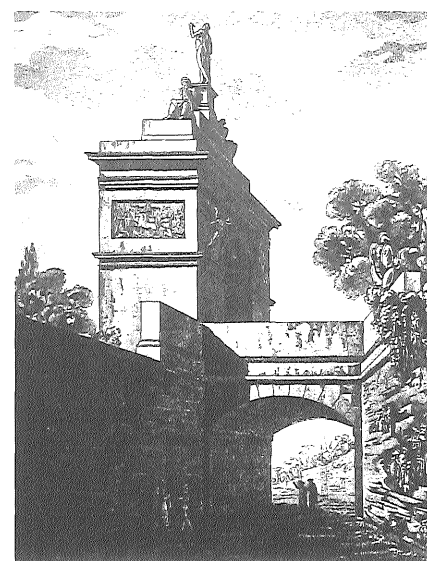
Sin entrar tampoco en la justicia o injusticia de este hecho, sí sería el momento de observar con un poco más de atención este particular enclave vital de Canina, en el que su formación como arquitecto coexistía con el incipiente y lento fraguado de la Historia de la Arquitectura y de la propia Arqueología, enmarcado todo ello a su vez por la intensa efervescencia general de su época. Antes de despachar así a la figura de nuestro autor con un lugar común como el de arquitecto –arqueólogo o arquitecto– historiador, convendría atender con algo más de precisión cuál pudo ser su particular aportación a estos ámbitos del saber.

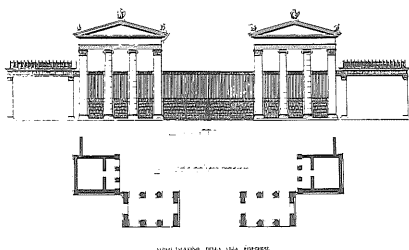
Hablar hoy de arqueología desde el ámbito de la arquitectura supone, en general y desde una evidente simplificación, sugerir un difuso mundo de saberes tangenciales especializados, vistos con cierto recelo coercitivo en relación con el ámbito de actuación del arquitecto. Sin embargo, no sería ésta la situación en la época que nos ocupa. Para hacernos cargo de esta distancia, bastaría com-



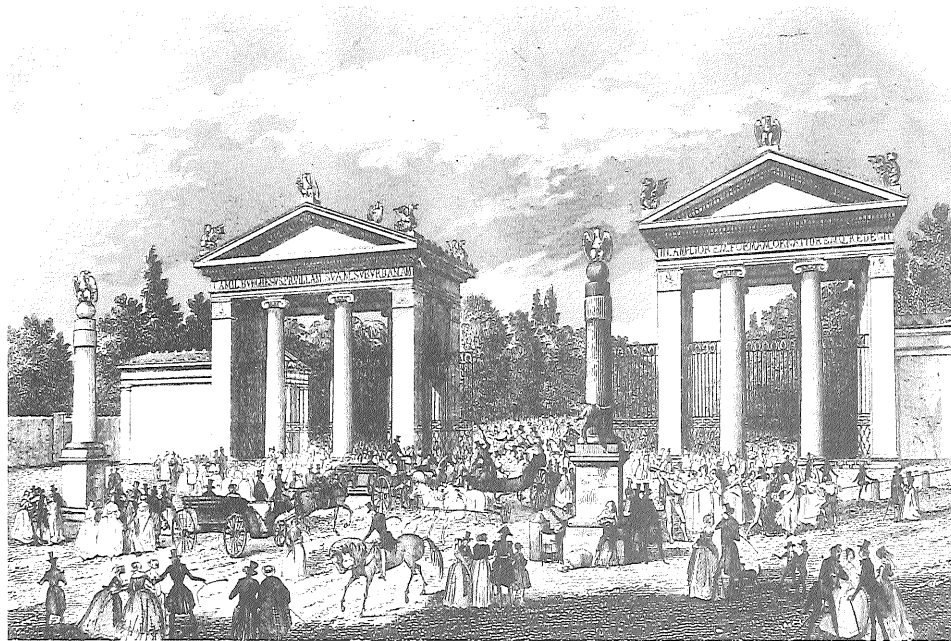
Aspectos del Puente Egipcio en la actualidad

Fotografía y grabado del Puente Romano





Planta y grabado de la gran entrada o propileo griego según L. Canina en *Le nuove fabbriche di Villa Borghese*, 1828.



parar una definición actual de la Arquelogía con una algo más añeja; pasaríamos así de una «ciencia que, por medio del análisis de los vestigios de la actividad humana, permite estudiar, no sólo las antiguas civilizaciones, sino también entrever el entorno ecológico y la evolución de los procesos culturales de los períodos más remotos» a otra «ciencia que estudia todo lo que se refiere a las artes y los monumentos de la antigüedad». En esa primera mitad del siglo XIX la arqueología, hermanada y fundida con la historia de la arquitectura en un mundo aún por deslindar, tal vez, fiel a su etimología, tan sólo pretendería el conocimiento científico de los monumentos del pasado.

Remontándonos así a la época de Canina, lo que sí podemos hacer es acompañar a nuestro autor, o más bien observar su producción desde esta peculiar perspectiva híbrida entre la arquitectura, la historia y la arqueología. Habría que pretender por lo tanto un cierto esfuerzo de imaginación y un conocimiento previo de estas circunstancias específicas para valorar y apreciar la obra general de Canina y, en concreto, la que aquí se presenta. Pero antes de abordar este aspecto con más detenimiento, como haremos en la segunda parte de este escrito, trataremos de esbozar someramente el resto de los datos básicos de su biografía.

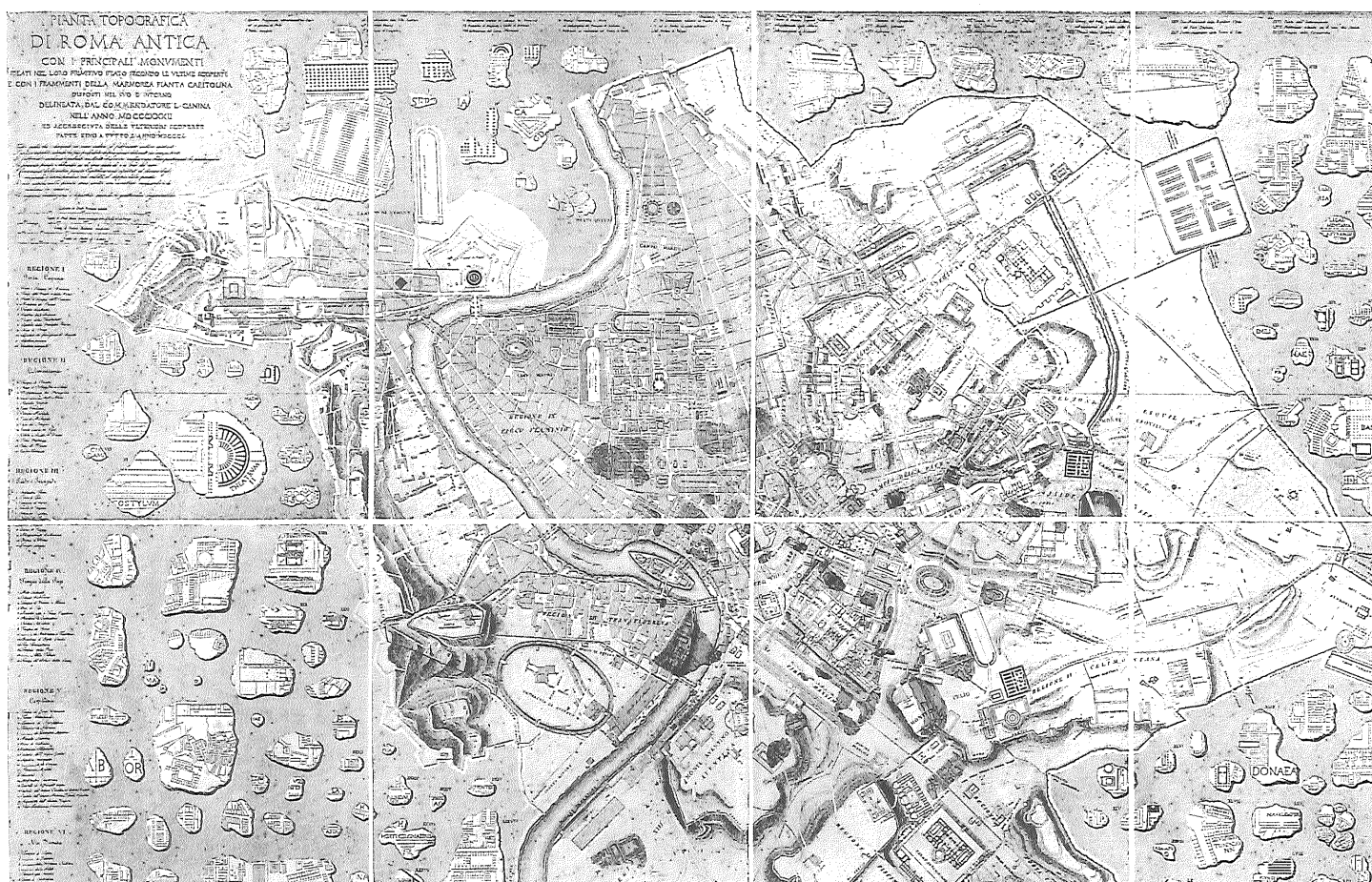
Las décadas finales

Su éxito profesional con la familia Borghese hizo que ocupara la plaza de Virgilio Fontana, manteniendo una constante labor de conservación y proyectos menores sobre las propiedades de la familia durante casi el resto de su vida. Pero, como ya hemos advertido, no sería por estas actividades por lo que hoy atendemos a Canina, sino por esa otra labor ya anunciada en la que el dibujo de la arquitectura y su edición bibliográfica, unidas a un constante ascenso en el escalafón social e institucional, se erigirían en el centro de su actividad durante el último cuarto de siglo de su vida. Y aludimos a la edición bibliográfica, porque una característica singular de nuestro personaje consistió en que la publicación de gran parte de sus obras se realizó en sus propios talleres de grabado y edición —situados en la última planta del nº 40 de la Vía Gregoriana—, destacándose en este sentido el hecho de que fue el primer lugar de la península italiana donde se utilizaron los tipos Bodoni de imprenta, introduciendo además la nueva técnica litográfica.

Ilustración emblemática de *L'Architettura Antica descritta e dimostrata coi monumenti*.



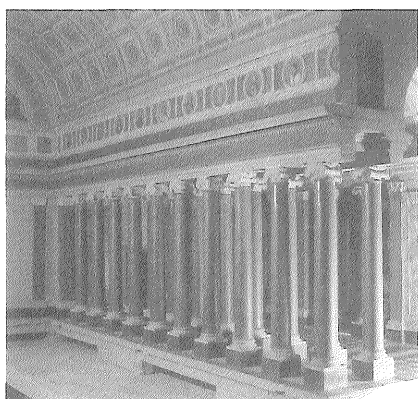
Ya que la secuencia cronológica de sus obras editadas se ofrece al final de esta introducción, trataremos de referir mínimamente esta impresionante labor desde unas claves particulares que atienden las relaciones de la arquitectura entre el dibujo, la arqueología-historia y el proyecto. Entre lo objetivo y lo subjetivo, entre lo científico y lo interpretativo, Canina se va a desenvolver en un mundo de difusos perfiles en el que, como ocurría en Villa Borghese, resulta difícil deslindar el sentido temporal del proyecto.



Tal vez el punto más claro de su aportación objetiva o científica se establezca en la publicación del «Suplemento» a la añeja obra de 1689 sobre *Les edífices antiques de Rome...* de Antoine Babuty Desgodets (1653-1728), emprendida en colaboración con Valadier. En ella, con siglo y medio de diferencia, se precisan una serie de enmiendas y complementos informativos sobre elementos y medidas que no aparecían en la obra original, evidenciándose además algunas de las transformaciones o excavaciones sobre los monumentos en cuestión. Parecido enfoque objetivo, con alguna mayor dosis de interpretación, se produce en general en el conjunto de obras que versan sobre la ciudad de Roma, su entorno y sus monumentos. Destacaríamos así la temprana y atractiva «Pianta Topográfica de Roma Antica», que situada a medio camino entre el «Campo Marzio» de Piranesi y la posterior «Forma Urbis Romae» de Rodolfo Lanciani va a significar, en sus sucesivas ediciones actualizadas, un hito de cierta importancia en la progresión sobre el conocimiento histórico de la ciudad; de considerable tamaño, 960 x 1370 mm., aparece en ella la Roma de su época, muy probablemente basada en la planta de Nolli de 1750, superponiendo sobre la misma algunos de los monumentos antiguos; orlando los vacíos entre la planta y el marco, a modo de evidencias o testimonios objetivos, se dibujan los fragmentos conservados de la antigua planta marmórea de principios del siglo III, la Forma Urbis Severiana.

Planta de Roma según L. Canina en *Indicazione topografica di Roma Antica in corrispondenza dell'epoca imperiale*, 1850.

Llegaríamos así, a nuestro entender, a una de las obras culmen de Canina: la exposición histórico topográfica sobre los foros de Roma, esbozada progresivamente desde sus primeras publicaciones de 1834 a 1845. Entroncando también con esa dilatada tradición romana ya iniciada desde el siglo XVI por Ligorio y Duperac, Canina va a desplegar en esta obra tal vez sus mayores empeños gráficos tanto de dibujo como de restitución o reconstitución. Se suele precisar con estos



Aspectos del *Modello per la Chiesa Nuova* del Santuario di Oropa.

términos un ámbito específico de proyecto en el que el objetivo perseguido no es servir de guía a la obra futura, sino «proponer» una determinada recomposición y completamiento de los datos fragmentarios del pasado. Este punto crítico, este ámbito específico del proyecto, es a la vez uno de los máximos valores de Canina y, paradójicamente, una de las razones de su fracaso historiográfico. Siendo admitidas, desde nuestra visión actual, las licencias o las alegrías de las reconstituciones propuestas, se tiende fácilmente a olvidar o desconocer el estado del saber histórico y arqueológico de su época y la posible fé o convicción íntima de las mismas desde ese posible sentir en el que se produjeron. En este último sentido, no resulta difícil imaginar que la propia actitud reconstitutiva, basada en las «leyes» deducidas esforzadamente de la arquitectura y las fuentes literarias, pudiera estar asociada a una idea de avance o progreso en el conocimiento de la propia arquitectura.

Este sentido oscilante del tiempo en sus proyectos es el que parece operar negativamente en el empeño máximo de Canina en los últimos decenios de su vida. Para la corte de Turín ensaya en 1845 su *Architettura dei Tempi Cristiani* ..., obra teórica que se concreta tangencialmente en el ambicioso proyecto del Santuario de Oropa, del que tan sólo construirá su maqueta. Considerando sus proyectos iniciales de 1818, el de una Catedral en Turín, que le sirvió para el pensionado en Roma, y su primer envío sobre la invención de un templo a partir del orden del templo conservado en los Foros, da la impresión que la evolución del sentido del proyecto en las tres décadas recorridas ha quedado estancado. Parece que, en su íntima convicción, permanece válida la actitud con la que justificaba su pórtico jónico de Villa Borghese: «Dopo molti disegni que feci per la decorazione di questo grande ingresso, composti più da proprie idee que da imitazione delle cose dei nostri antichi maestri, mi convinsi che non avrei fatto mai niente che fosse generalmente approvato, se mi allontanavo dalle belle cose degli antichi». Su última aventura de proyecto se produce en su tercer viaje a tierras británicas, siendo llamado por el duque de Northumberland para la decoración y modernización del castillo de Alnwick. A resultas de este último viaje enferma gravemente teniendo que detenerse en Florencia, a medio camino entre Turín y Roma, donde muere el 17 de octubre de 1856, siendo enterrado en la iglesia de Santa Croce.

Como bien se encarga de resaltar en sus publicaciones, Canina accedió a numerosos cargos institucionales, siendo miembro afín de casi todas las Academias Europeas incluida la de Madrid cuyo nombramiento parece tener lugar en 1841. Entre los más destacables fue: Académico de Mérito en la Academia de San Lucca en 1833, Comisario de las Antigüedades de Roma desde 1839 y Presidente del Museo Capitolino en 1855, ingresando también en la nobleza romana. Desde esta alta posición social es posible que el título que aquí le otorgamos «Caballero del Dibujo» le dejara indiferente. Seguramente, como a casi todo arquitecto, le hubiera interesado más haber sido un «Caballero del Proyecto». ¿Sería esta la razón de la melancolía de su mirada?

Situado someramente el personaje, el lector puede preguntarse qué sentido, qué valor tiene la obra que ponemos en sus manos: ¿por qué la hemos elegido entre tantos ejemplares de la biblioteca? ¿cuál es su mérito y su provecho para nosotros hoy día?

L'Architettura Greca y su lugar en la trilogía de *l'Architettura Antica*

Este volumen es continuación del que ya se editara en diciembre de 2000 dedicado a *l'Architettura Egiziana*, y precede a su vez al que dedica a la arquitectura romana. Se trata pues de ir completando una obra en varios tomos que Canina tituló *L'Architettura Antica*. Será pues conveniente encuadrar primero esta obra general, y después considerar el papel de este tomo.

Como ya conocerá el lector, la pretensión de esta colección es divulgar y preservar los fondos bibliográficos de la Escuela de Arquitectura de Madrid, atendiendo fundamentalmente a la parte gráfica, y relegando o eliminando los textos. Esta es una opción razonada y con varias ventajas pero evidentemente lo que presentamos es una obra en cierto modo mutilada. Vamos primeramente a dar una idea del contenido textual que le hemos hurtado al lector y luego pasaremos a explicar el valor que tiene la obra gráfica que le ofrecemos.

¿Qué se proponía Canina al embarcarse en la esforzada empresa de *L'Architettura Antica*? Para Canina los antiguos (y por ello entiende a los egipcios, griegos y romanos) eran la guía imprescindible de la buena arquitectura. Lo que indica oblicuamente una falta de fe en los recursos propios de su tiempo. En el viejo debate que desde finales del XVII enfrenta a antiguos y modernos se decanta por el lado de los que creen que la única garantía de una buena arquitectura es una arquitectura que se inspire en el pasado. Y esto hace que su historia –como va a ser común hasta finales del XIX– sea una historia «interesada», una historia de la arquitectura hecha por arquitectos que buscan una lección, una pauta para el presente. No es una historia desapasionada y por tanto neutralmente científica (no puede serlo desde el momento que la superioridad de los antiguos es una petición de principio discutible). El fin declarado de esta historia es mejorar la arquitectura de su tiempo suministrando buenos ejemplos y un conocimiento razonado de los mismos.

Y este es el «quid» de la cuestión, una historia razonada. Lo que está en juego es una nueva forma de hacer y contemplar la historia de la arquitectura del pasado. Canina cree que desde el Renacimiento ha habido en la arquitectura y en la manera de historiarla (que para él son sin discusión mutuamente dependientes) tres etapas: en el primer Renacimiento, el material a conocer había sido limitado y los estudios se habrían enfocado erróneamente –y pese a que las ruinas indicaban lo contrario– a la búsqueda de una regla sólida y constante, defecto que llevó rápidamente, tras una primera generación, a un decadente abandono de la buena arquitectura en busca de la novedad. En la etapa siguiente, aunque se incrementó el conocimiento erudito a partir de los textos, poca era según él la investigación precisa sobre los monumentos mismos (el dibujo vendría a ser pues una ilustración, una evocación y no una descripción rigurosa). Canina percibe que en la tercera etapa, en la que vive y trabaja, se ha producido un gran cambio: se trata de otra cosa, de hacer una «historia razonada», o si se prefiere, una colección extensa y numerosa de ejemplos bien documentados que permita contemplar y extraer los principios de la buena arquitectura. Ahora o nunca: se dispone de un mayor material documental de primera mano –viajes, inspecciones, levantamientos–, que se elabora con un nuevo concepto del rigor, y se trabaja de una nueva forma (comparando, extrayendo los verdaderos principios de los edificios, indagando, en suma, razonando sin apriorismo). En el empeño de Canina late un cierto optimismo, el fruto de este trabajo no puede ser otro que el de mejorar y ampliar el horizonte arquitectónico de su tiempo. Por el camino de este relato caen víctimas importantes, rueda la cabeza de Piranesi entre otros, también la del anticuario Montfaucon, Bianchini, Pirro Ligorio y sólo los modernos (salvo la interesante excepción de Desgodets) son indultados.

Señalemos dos cosas notables de la versión que de sí mismo y de la historia nos ofrece Canina: la mención a Desgodets y la creencia en un nuevo método. Lo que Canina nos propone puede, desde Foucault, percibirse realmente como un corte epistemológico importante (si bien Foucault por supuesto no enjuicia ni condena como hace nuestro autor, sino que «comprende» los propósitos epistemológicos de cada etapa). El corte coincide con la aparición del Paralelo moderno, asunto sobre el que volveremos más abajo.

La nueva demanda de precisión es una cuestión más intrigante de lo que parece. Para Canina, como para otros contemporáneos (notablemente la academia francesa en Roma), Desgodets es el modelo de rigor sobre el que hay que trabajar. Canina, de hecho y como hemos visto, contribuye a una reedición corregida y anotada de este autor. Hay que pulirlo, mejorarlo, ampliarlo... pero lo extraño es que es un autor de la época de Luis XIV. Ha pasado casi siglo y medio, lo que lo sitúa temporalmente como contemporáneo de los «autores equivocados e imprecisos». Canina no se plantea la cuestión, pero nosotros sí podemos hacerlo. ¿No es extraña la soledad de Desgodets? ¿No habría aparecido en su época un nuevo anhelo de exactitud en el seno del academicismo científico francés distinta del Renacentista y que ahora es redescubierto? ¿De donde proviene y por qué se redescubre? Estas son interrogantes que nos piden una «historia de la precisión» que habrá que dejar para otra ocasión, pero que la lectura de Canina reabren.

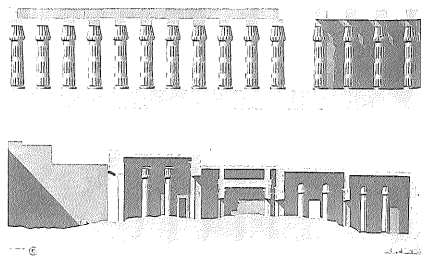
La articulación interna: texto y dibujo

Volvamos a retomar el tronco y el nervio de su discurso: ¿cuál es su articulación? Para captar los matices y los méritos de su obra merece la pena considerar por separado lo que es el contenido textual y lo que es la representación gráfica.

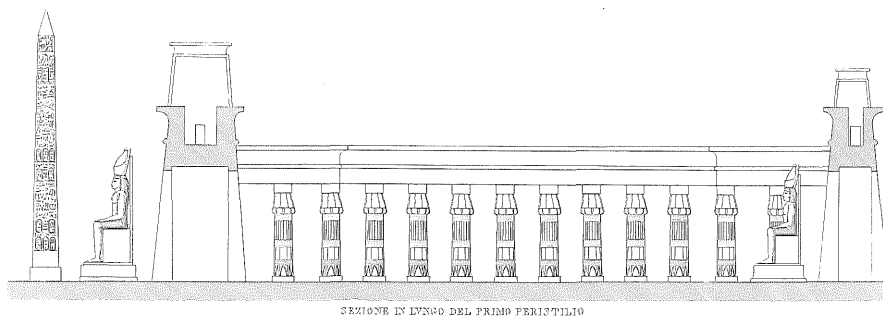
Veamos cómo estructura el texto que no reproducimos en esta colección de facsímiles. Canina opta por una visión tripartita curiosa y a la que le da mucho valor. Habrá una primera parte (Historia del Arte), una segunda (Teoría), y una tercera (Documental). La historia es más bien una cronología, una sucesión ordenada en el tiempo que lo que hoy entenderíamos como «historia» (enseguida volveremos sobre este punto). La teoría tampoco es estrictamente lo que hoy entendemos por teoría, sino esa extracción razonada de los principios de orden y medida, de proporción y decoración por un lado, y un reconocimiento de las características tipológicas de los edificios de la antigüedad.

Una historia (desde Winckelmann hasta hoy) es una narración de «algo» que ocurre en la arquitectura (sea una historia de la forma, de los espacios, de los usos) que parece tener un guión de algún tipo, una trama y un discurrir. ¿Hay algo de esto en la «historia del arte» de Canina? Hay mucha precisión y debate irritado y enconado, propio de los eruditos puntillosos —Canina no deja de intentar impresionarnos haciendo ver que lo ha «leído todo»— pero pocas visiones generales bien marcadas. Sólo algunos pasajes nos permiten intuir en lo que cree: los pueblos de la antigüedad poseían un mismo saber que está modificado por el ambiente, el clima y la organización social. Es un mundo en el que bajo la superficie de los cambios episódicos transcurre una lenta corriente de sabiduría inmutable.

En cuanto a las ilustraciones, no debe pensar el lector que son muy originales —salvo en el tomo de los romanos—. Así, por ejemplo, en el tomo que ya se editó de la arquitectura egipcia, un grandísimo porcentaje de las láminas son transcripciones prácticamente al pie de la letra de la *Description de l'Egypte* napoleónica (y el resto en buena parte las toma de Ippolito Rosellini *Monumenti dell'Egitto e della Nubia*).



A la izquierda, el templo de Luxor en la *Description de l'Egypte*. A la derecha, la transcripción en Canina.



Casi estamos tentados de acusarle de plagio, pero hay que decir que al propio Canina no le preocupa demasiado la falta de originalidad de sus ilustraciones (cuyo préstamo cita casi siempre con honradez). No es este su valor. Su mérito para Canina —y tal vez para nosotros aún hoy en día— era lograr ofrecer un cuadro unificado de todo lo que a través del dibujo se conocía sobre los edificios de la antigüedad. Para ello había visto y reunido un ingente material disperso en multitud de publicaciones, y lo había unificado gráficamente con un estilo propio. Gracias a esta asimilación era posible ir de un dibujo a otro, comparar, debatir, ordenar la historia de la arquitectura, en suma: razonar con la ayuda del dibujo.

Canina pues se propone más un compendio «ejemplar» y razonado que una «historia» en el sentido moderno. Tampoco hay (excepto en el volumen de los romanos) mucha toma de datos propia. Acumula, corrige, enmienda, debate y muestra el saber acumulado en su época sobre los edificios. Si lo que queremos hoy en día es «saber que se sabía» entonces, es posible que Canina sea una guía excelente de bibliografía. Consciente de este punto, arguye lo que son sus triunfos: mostrará todo el saber acumulado, lo hará con un nuevo orden, dará nuevas interpretaciones de los edificios, y llegará a dar una imagen completa de aquellos sólo conocidos por las ruinas.

En esta línea cabe entender tanto el texto como las ilustraciones del ejemplar que tenemos en nuestras manos: la arquitectura de Grecia. Aquí se acoge a todos, aquí confluyen los viajes y las expediciones, y se remansa el saber sobre Grecia que desde Winckelman tanto ha crecido. Se redibuja y se homogeneiza con pasión: por fin, desde hace medio siglo, se puede rasgar el velo del silencio de Vitruvio y averiguar lo que «realmente fue» la lección de Grecia; ordenar su cronología, establecer influencias y conocer sus reglas. De esta asamblea en la que aparecen Wood, Le Roy y Stuart y Revett, pero también Cockerell, y tantos otros, ¿no cabría esperar las mejores lecciones para la arquitectura de sus contemporáneos?

Antes de examinar esta obra se hace necesaria una precisión: se da la circunstancia que este segundo volumen fue el primero en publicarse, siendo seguido por el dedicado a los egipcios, ya que Canina prefirió esperar a que saliesen a la luz los resultados de las últimas expediciones para evitar que esta parte de su obra quedase rápidamente obsoleta. Tiene su importancia retener este dato, porque —como tendremos ocasión de apuntar enseguida— tal vez haya que ver el teórico primer volumen sobre Egipto como una obra más madura y con un esquema más claro que este segundo tomo.

Pasemos a examinar qué valor tiene en particular la colección de dibujos de este volumen. Canina entendía el conjunto de esta historia tripartita como una forma de compendio que habría de tener virtudes pedagógicas y en el que las ilustraciones tenían un valor capital. Uno de los triunfos es sin duda el ofrecernos una completísima transcripción, con un estilo gráfico uniforme, de los documentos más recientes y fiables recabados por sus coetáneos. Pero hay además algunos otros aspectos interesantes, que como tantas veces ocurre con un pasado que ha perdido la capacidad de sorprendernos, pueden revivir si nos trasladamos mentalmente a su época.

El sistema de su recolección de obras de la antigüedad posee un carácter particular que lo entronca con el método de los Paralelos, un procedimiento relativamente antiguo que recientemente se había revestido de un profundo calado epistemológico. Éste aflora y se revela en determinadas formas nuevas de presentar la información gráfica: el dibujo de edificios a la misma escala y a ser posible compactados en láminas sintéticas. Así se trataba de poner ante la vista elementos comparables, de manera que se hiciesen inteligibles sus relaciones, clases, parentescos y semejanzas: un método universal que rebasa los límites de la arquitectura y que trata a los edificios como si fueran especies o entidades de la Naturaleza (un indicio más de las fuertes concomitancias, la comunidad de problemas y métodos —periodización, tipificación, derivaciones y transformaciones— que tiene en esta fase juvenil la historia de la arquitectura con las ciencias de la historia natural).

Nuestro autor afirma explícitamente la intención de hacer una historia con un espíritu sintético y comparativo que supere los intentos precedentes, limitados por una u otra razón. Así critica y engloba en un mismo saco autores —como Fisher von Erlach, o Durand— a quienes desde el punto de vista conceptual debería haber distinguido mejor, y que representan, a la luz de lo que acabamos de decir, distintas etapas del «paralelo».

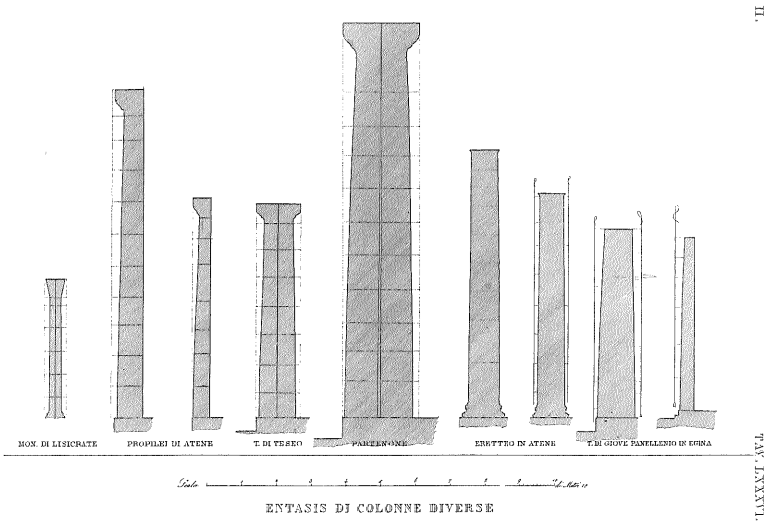
De hecho, en un determinado momento Canina confiesa haber acariciado la idea de dibujar todos los edificios a la misma escala. Obligado por la necesidad, Canina renuncia, asegurándonos (y sonando un tanto insincero) que el modo en el que ha usado las escalas gráficas y las cotas harán el mismo efecto.

L'Architettura Greca y la
representación gráfica: paralelos, restituciones, sistema de
representación y estilo gráfico

Aún con todo, nuestro autor logrará que aparezcan algunas láminas o Paralelos. Si bien critica a Durand, es claro que lo tiene como referente y que esta obra de Canina puede en cierto modo verse como una corrección y refutación del francés.

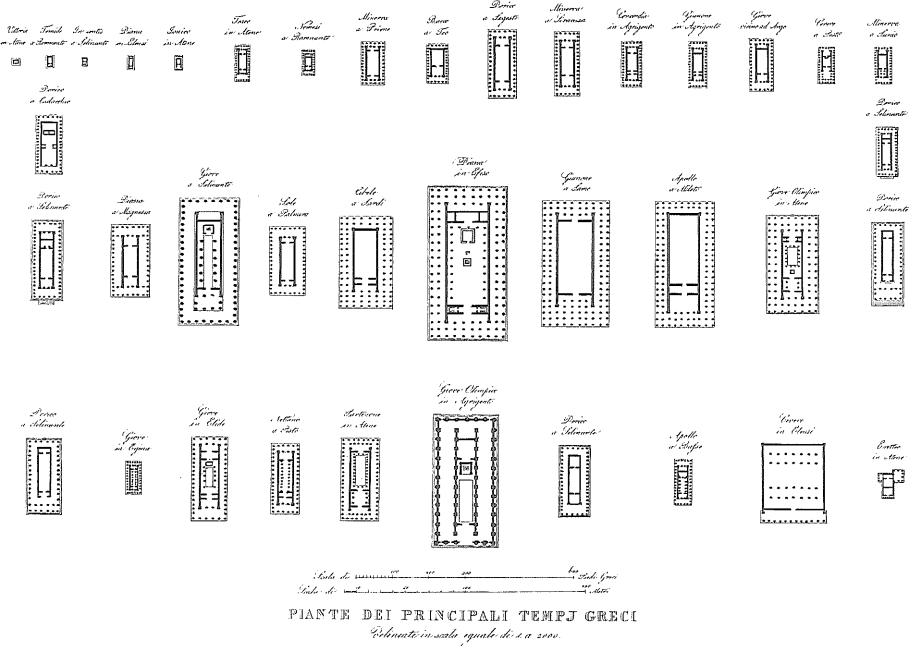
Una de las tablas comparativas que vemos en Los Griegos se refiere a los fustes de columnas. Tal vez esta sea la que mejor nos permita tirar del hilo de algunas de las ideas que están detrás de los Paralelos.

Rasgo destacado del «nuevo Paralelo» es la exigencia de que todos los elementos estén dibujados a la misma escala. Esto quiere decir que por razo-



Paralelo para el estudio del éntasis en *L'Architettura Greca*.

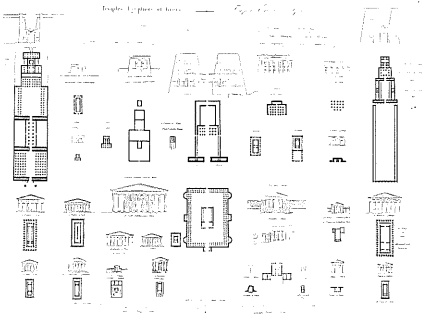
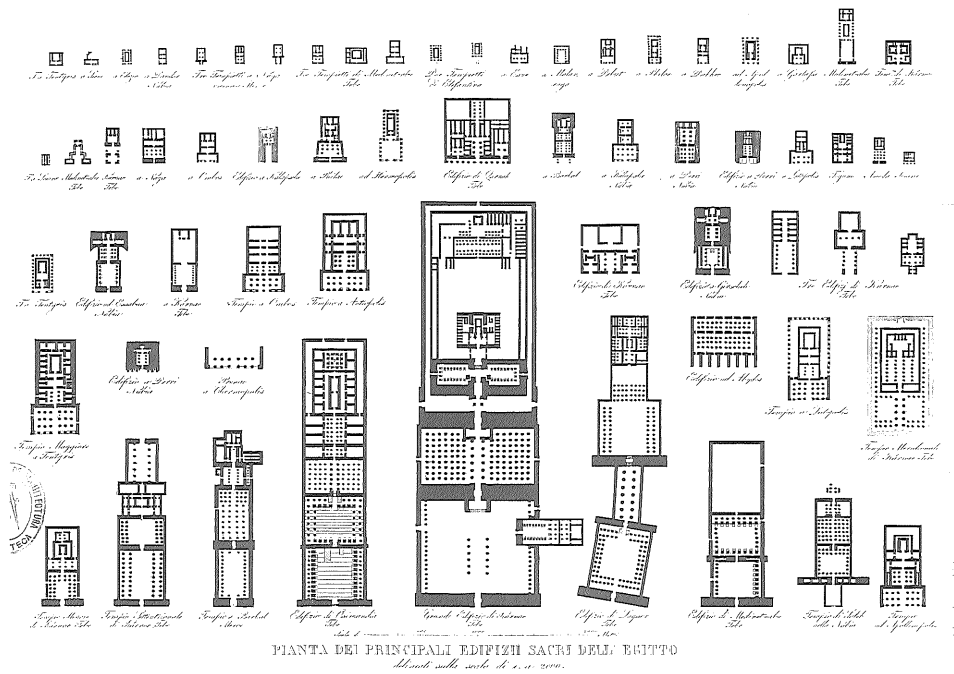
nes que merecería la pena investigar más a fondo, la representación verídica del tamaño se ha vuelto más relevante que en otras épocas. Pensamos que la importancia que a lo largo del XVII se concedió al control del tamaño aparente en el diseño de arquitectura no sería ajena a este cambio. Como tampoco lo sería la aparición de una crítica de la teoría de las proporciones (una vez más Durand, y esta vez en el *Précis*) que abría una línea importantísima de fractura en la teoría clásica: la teoría de las formas no podía ignorar la influencia determinante del tamaño real y de los esfuerzos asociados en la construcción. Canina, a su manera, participa en este debate con su lámina comparativa de fustes griegos. La teoría vitruviana establecía el trazado del éntasis, pero hasta los trabajos de Cockerell había serias dudas de si esto se había realizado en Grecia. Finalmente se había comprobado su existencia, pero quedaba la cuestión de si las reglas de trazado eran puramente formales, o si variaban con el tamaño. La lámina de Canina pretende elucidar este punto. Hay otros paralelos en este volumen, como el dedicado a los teatros de la antigüedad o a los templos. En el volumen de los egipcios (posterior a



Paralelo de templos griegos en Canina (id.)

este como dijimos) también reúne las plantas de los edificios sagrados a la misma escala.

Estos paralelos no existen en las obras que transcribe (por ejemplo, no hay tal en la *Description de l'Egypte*), y constituyen una de sus aportaciones personales. Probablemente era consciente de que con ellas superaba de largo, al menos por la cantidad de ejemplos, las láminas que Durand había dedicado a estos mismos temas.



A la izquierda, los templos egipcios en *L'Architettura Egiziana*. Arriba, el elenco menos exhaustivo del *Recueil et Parallèle* de Durand, (1800)

Dentro del orden de sistema que opera en la obra gráfica, vemos, como dijimos más arriba, que a la «demostración» de los edificios sucede la de los órdenes. Extraídos de las láminas generales y ampliados y puestos unos al lado de otros, se propicia el debate teórico e histórico sobre el origen y la derivación de estas formas que parecen condensar la máxima significación (recordemos como precedente remoto al *Parallel* de Freart de Cambray, o el más reciente de Normand y de nuevo, Durand). En el posterior volumen sobre Egipto la selección es más breve y más ordenada, insinuando la posibilidad de una historia evolutiva de las formas.

Hojeando las láminas nos salen al paso otros aspectos que en su momento fueron curiosos y novedosos. Nuestro autor es extremadamente meticuloso cuando estudia de qué modo algunos capiteles imitan formas vegetales: en el caso del capitel corintio trae a colación un dibujo del acanto silvestre tomado de una obra botánica. Si es llamativo que pida auxilio a la ciencia del momento; lo es más que el posterior tomo de los egipcios se muestre aún más sutil: ya no establece la comparación con las plantas mismas sino con la manera en que eran representadas por los egipcios en otras ocasiones. Descubre así que la imitación de la naturaleza pasa por un filtro estilístico propio de cada cultura antes de ser transportado a la arquitectura. Y ya que por un momento nos hemos asomado a este otro volumen (ya editado), el lector podrá encontrar allí otra aportación singular: una recopilación (tomada de Rosellini) que nos muestra cómo dibujaban la arquitectura los egipcios. Aquí está en germen una nueva historia: la historia de la representación gráfica de la arquitectura.

Retornemos a nuestro ejemplar dedicado a los griegos. Frecuentemente nos encontramos con dibujos que reconstruyen el estado hipotético original de un edificio. Canina consideraba éste uno de los méritos de su obra (actividad a la que por otra parte se libraban los pensionados franceses en Roma). Pero también nos encontramos otra clase de ejercicio: la restitución gráfica de edificios a partir fundamentalmente de un texto (Plinio, Pasuanias, Vitruvio) y de algunos exiguos documentos con los que ocasionalmente se puede contar (monedas, etc.). Así, nos ofrece imágenes del Mausoleo de Halicarnaso, de la tumba de Porsena... ¡y hasta de la casas de Ulises y Priamo!

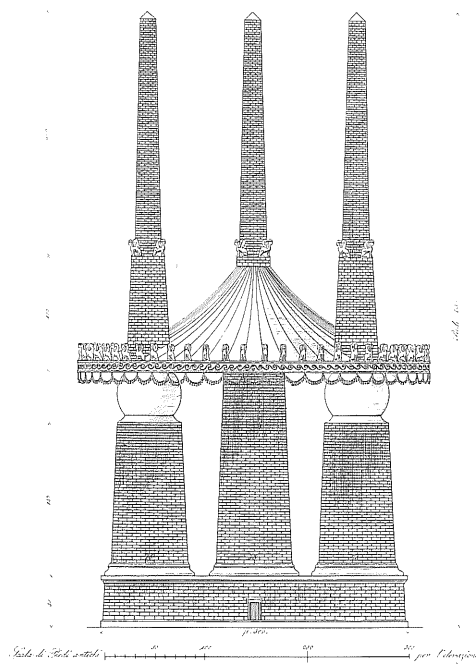


Lámina botánica utilizada por Canina para estudiar el origen del capitel corintio



El estudio de la representación de la arquitectura en distintos documentos de origen egipcio inaugura, con Rosellini y Canina, una novedosa línea de investigación

Nos encontramos así con dos arqueologías diferentes: la primera termina desembocando en la arqueología científica de nuestros días; y la segunda se nos antoja hoy un ejercicio curioso, intrigante pero difícilmente fiable y científico. No deja de ser contradictorio que Canina se introduzca por este terreno más resbaladizo, que tan a menudo había sido frecuentado por los anticuarios y arquitectos de aquella época que consideraba «oscura». El pecado de Montfaucon,



A la izquierda, la tumba de Porsena según Giuliano da Sangallo. A la derecha, la versión de Canina

Bianchini, Villalpando, etc. era la restitución fantasiosa de algo que no habían visto y comprobado con sus ojos. Canina, con la miopía voluntaria del que anhela «matar al padre», ignora que hasta entonces el rendimiento científico y arquitectónico de la restitución y la reconstrucción no se antojaban tan disimilares (incluso cabe recordar que Durand había incluido en el *Recueil* alguna plantas del Campo Marzio de Piranesi y se había permitido retocar y mejorar algunos edificios, asunto sobre el que Canina había demostrado su rechazo).

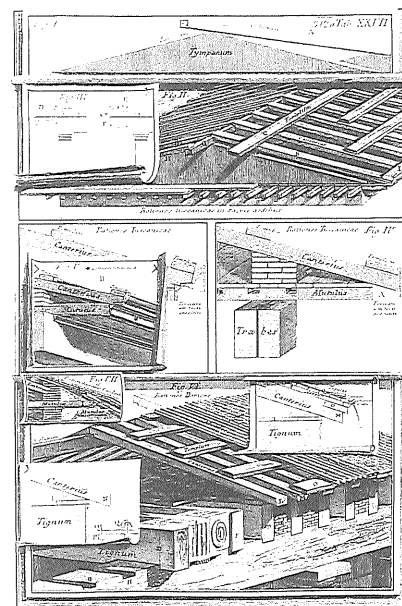
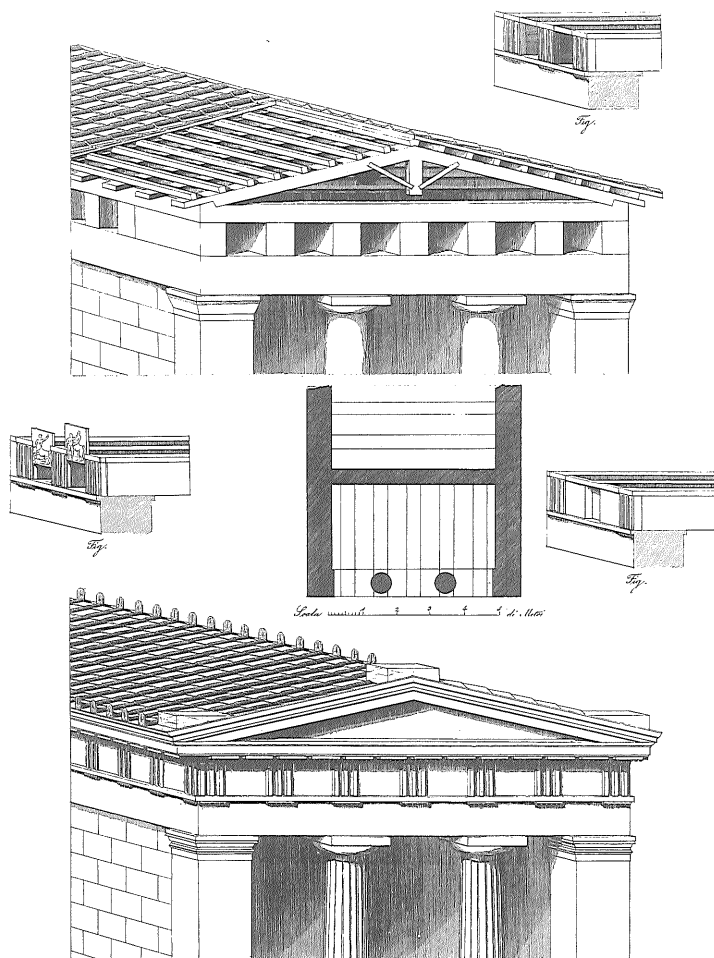
Y sin embargo se embarca en la misma arriesgada empresa, eso sí, reconociendo sólo unos pocos trabajos precedentes (¡por supuesto según él errados!) e ignorando otros, cosa que dada la erudición de Canina parece a veces un intento deliberado por borrar las pistas. La Tumba de Porsena, es cierto, la había imaginado Quatremère de Quincy y Orsini, pero antes se había debatido por Wren, Giuliano da Sangallo y otros, o dibujado en libros de viajes como el de Greaves. Eso sí, no parece haber muchos precedentes del osado intento de reconstruir la villa de Ulises.

Otro aspecto que hoy no nos llama la atención, pero que en su momento resultaba significativo, es que la información gráfica se muestra preferentemente en planta, alzado y sección, siendo raras las vistas tridimensionales, y escasa la información sobre el contexto. Como muchas veces los dibujos son transcripciones de otros, esto parece reflejar más una toma de posición extendida en el momento que una característica de Canina. Pero él parece adoptarla con gusto, y oponer una representación seca y abstracta a las vistas ambientadas, evitando toda nota más o menos pintoresca. (De hecho, cuando transcribe una vista sistemáticamente hace desaparecer los personajes). No hay que ver en esto tan sólo la previsible influencia de la Geometría Descriptiva: el Paralelo exige esta asepsia, esta extracción del edificio de su entorno (oponiéndose por otra parte paradójicamente a otros principios teóricos enunciados, como el que proclama la dependencia de la arquitectura respecto del medio físico y social).

Ahora bien, como suele suceder, lo mostrado en el dibujo da ocasión al pensamiento y a la reflexión, lo no dibujado puede resultar ignorado. Y lo que esta mecánica de trabajo difícilmente explica y aborda es la disposición constructiva. Las excepciones no dejan de ser curiosas: una lámina con los aparejos de los muros, —que no es más que una variante de una fórmula aburrida y rutinaria presen-

te en casi todas las ediciones de Vitruvio o de Alberti desde el Renacimiento— y unos estudios sobre la cubrición de los templos... que tiene como mejor modelo precisamente las láminas de su denostado Piranesi publicadas en *Della magnificenza dell'architettura dei romani*.

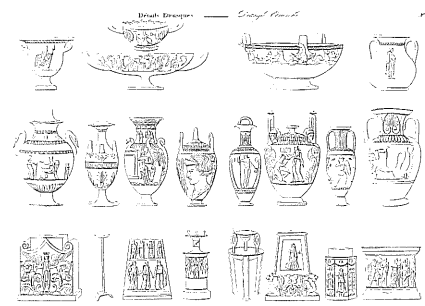
El sistema gráfico al que se suma Canina (y que es el mismo que adopta la Academia de Francia en Roma) muestra aquí sus virtudes —precisión en la definición de la forma— y sus defectos: la poca visibilidad analítica de la construcción.



A la izquierda, uno de los raros ejemplares de dibujo tridimensional y constructivo en Canina. A la derecha, el mismo tema según Piranesi.

Terminaremos con algunas palabras sobre el estilo gráfico, cuestión que puede tener también más enjundia de lo que parece a primera vista. Canina tiende a utilizar un marcado estilo lineal, que renuncia a los efectos de luz y sombra y que se apoya austeramente en el realce de la línea de sombra para marcar la profundidad. El trazo es tenso, muy fino, y con gradaciones que en ocasiones llevan al desvanecido (como se ve en algunos alzados que están en un segundo plano, o en la planta de las gradas de los teatros griegos que hemos mencionado). Los dibujos más masivos y con efectos de claroscuro suelen limitarse a vistas (o portadillas).

Este estilo de dibujo ha sido menos celebrado y estudiado que los espectaculares lavados y sombreados de la Academia de Beaux Arts, pero su historia no carece de interés, y nos muestra lo útil que puede ser a veces traspasar las rígidas y convencionales fronteras de la historia del arte y la historia de la técnica. Etiquetado como estilo neoclásico tuvo uno de sus orígenes en la ilustración arqueológica de vasijas griegas. Las figuras mismas estaban trazadas con una fuerte línea expresiva que pasaba a recogerse en el dibujo documental de los anticuarios. De ahí pasaría a la ilustración de obras de literatura que trataban historias y personajes inspirados en la Grecia Clásica (J. Flaxman, W. Tischbein, etc.). En un determinado momento, sobre todo a finales del XVIII la ilustración de arquitectura se apodera de este modo de dibujo, especialmente brillante en el caso de Percier y Fontaine, pero visible en otros muchos (Schinkel, o el estrictamente coetáneo Letarouilly). Canina asume esta herencia y contribuye a cerrar el círculo y a devolver este dibujo a su uso originario: la representación arqueológica de la antigüedad.



La representación de vasijas decoradas con escenas clásicas propició el dibujo de trazo con línea de sombra. Este es el estilo gráfico dominante en Canina.

La finura y la precisión en el trazo era algo más que una moda o una cuestión de mero gusto, tenía un sustento teórico que nos permite asociarlo con valores estéticos novedosos para los pintores (Reynolds) y para los arquitectos, (Durand en su *Précis* había atacado con dureza todo lo que no sea pura representación lineal). El dibujo parece así asimilar mejor una arquitectura que se quiere simple y desnuda: el lenguaje y el contenido comparten el mismo grado de pureza y abstracción.

Es interesante constatar cómo el dibujo estrictamente técnico de máquinas y engranajes terminará por adoptar este mismo estilo. El ideal de pureza se convierte fácilmente en el de la precisión, y éste en el ideal científico y técnico de expresión. La línea no perdona la imprecisión, y todo hay que decirlo, a veces delata al propio Canina.

Las líneas de texto que aquí terminan han pretendido tan sólo desvelar un cúmulo de intenciones ocultas entre las líneas geométricas que a continuación se ofrecen. Confiamos al menos que sirvan para que quien contemple estos dibujos sienta detrás de ellos, mínimamente, la presencia de un autor inmerso en un momento histórico concreto. Con sus defectos y sus virtudes, creemos ver en ellos el fruto de un época en la que la fe en su «finalidad» pudo vencer la posible precariedad de los medios a su alcance ¿No ocurrirá en nuestra época justamente lo contrario?

ELENCO DE PUBLICACIONES DE LUIGI CANINA

El listado adjunto tan sólo pretende ofrecer un panorama general sobre la considerable labor editorial del autor. Ante la diversidad de las publicaciones (libros, artículos, obras por entregas,...) y de sus distintas ediciones, se opta por una ordenación cronológica aproximada correspondiente a la primera edición. Casi todas las publicaciones se editaron en Roma, imprimiéndose una considerable parte de ellas en los talleres del propio Canina, aunque también hay obras impresas en la Società Tipografica, en la Reverenda Camera Apostolica y en los talleres de Gaetano A. Bertinelli.

L'architettura dei principali popoli antichi considerata nei monumenti. 1827-39.

Le nuove fabbriche della Villa Borghese, denominata Pinciana. 1828.

Indicazione delle rovine di Ostia. 1830.

Pianta Topografica di Roma. 1830.

Indicazione topografica di Roma antica. 1831.

Esposizione storica e topografica del Foro Romano e sue adiacenze. 1834, 2ª ed. 1845.

L'Architettura Antica descritta e dimostrata coi monumenti. 1834-44.

La campagna romana esposta nello stato antico e moderno. 1835.

Sul porto Neroniano di Anzio e sui Rostrì del Foro Romano. 1837.

Descrizione di Cere antica. 1838.

Descrizione del luogo denominato anticamente la Speranza Vecchia. 1839.

Pianta de la parte media di Roma. 1840.

Sugli antichi edifizii già esistenti nel luogo ora occupato dalla chiesa di Santa Martina. 1840.

Sulle Trenta Colonie Albane. 1840.

Sul Circo edificato da Adriano. 1840.

Descrizione dell'antica Tuscolo. 1841.

Esposizione topografica di Roma antica. 1842.

Aggiunte e correzioni (o supplemento) all'opera sugli edifici antichi de Roma dell'architetto A. Desgodetz, procurata in parte dal Cav. Giuseppe Valadier, compite e dichiarate dal Cav. Luigi Canina. 1843.

Ricerche sull'architettura più propria dei tempi cristiani, ed applicazione della medesima ad una idea di sostituzione della Chiesa Cattedrale di S. Giovanni in Torino. 1843, 2ª ed. 1846.

Ricerche sul genere di architettura proprio degli antichi Giudei, ed in particolare sul tempio di Gerusalemme, con 14 tavole. 1845.

L'antica città di Veij descritta e dimostrata con i monumenti. 1847.

L'antica Etruria Marittima compresa nella dizione Pontificia, descritta ed illustrata coi monumenti. 1846-51.

Gli edifizii di Roma antica e dei contorni di Roma. 1848-56.

Particolare genere di architettura domestica decorato con ornamenti di svelte forme ed impiegato con poca varietà dai più rinomati popoli antichi, ora solo ordinato con metodo e proposto alla applicazione delle fabbriche moderne in parte costrutte col legno e ferro fuso. 1852.

La prima parte della via Appia, dalla Porta Capena a Boville, decritta e dimostrata coi monumenti superstiti. 1853.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LUIGI CANINA

1856

Donaldson, T. L. *A brief memoir of the late Commendatore Canina*, Londres.

1857

Raghi, O. *Della vita e delle opere di Luigi Canina architetto ed archeologo di Casal Monferrato*, Casale Monferrato.

1953

Bendinelli, Gofredo *Luigi Canina (1795-1856), le opere e i tempi*, Alessandria.

1975

Oechslin, W. Voz «Canina» del *Diccionario Biografico degli Italiani*, T. XVIII pp. 96-101.

1983

Jacobini, A. «Concetto e progetto di villa in Luigi Canina» en *Urbe* 3-4 pp.112-119, sigue en 1-2 (1984) pp. 3-27.

1984

Rovigatti, M. «I progetti di Luigi Canina per l'ampliamento di Villa Borghese a Roma» en *Ric. Stor. A.*, 22 pp. 55-63.

1985

Gaddo, Beata di, *Villa Borghese: il giardino e le architetture* pp. 155-188.

1991

Sistri, A. «Il Fondo Canina all'Archivio di Stato di Torino» en *Disegno di Architettura* nº 3 p. 25.

1993

Pascuali, S. «Luigi Canina, Architect and Archaeologist» en *Rassegna* nº 55 pp. 44-50.

Guardamagna, L. «Disegni inediti di Luigi Canina» en *Disegno di Architettura* nº7 pp.70-74.

1995

Guardamagna, L. y Sistri, A. «Luigi Canina: dal rilievo dell'antico al progetto» en *Disegno di Architettura* nº12 pp.75-79.

Sistri, A. y otros *Luigi Canina (1795-1856) Architetto e teorico del classicismo*, con textos de A. Sistri, W. Oechslin, L. Guardamagna y L. Pastorin, Milano, Guerini e Associati.

1996

Farinati, Valeria voz «Canina» en el *Diccionario of Art* T. Macmillan Publishers Limited London, New York Vol. 5 pp. 615-617.

1997

Catálogo *Il Gioco delle Colonne. Luigi Canina, Architetto 1795-1856*. Guida alla Mostra. Archivio di Stato di Torino.

2003

Savage, N. y otros , voz «Canina» en *British Architectural Library, Royal Institute of British Architects, Early Printed Books 1478-1840* Vol. 1, K G Saur München, pp. 315-320.

Farinati, Valeria voz «Canina» en <http://www.groveart.com>